Ueber

die Entwicklung des Klavierspieles

und die

verschiedenen Schulen

auf dem Gebiete desselben.

Vortrag

am 23. September 1869

im

Berliner Tonkünstler-Verein

gehalten von

Dr. J. Alsleben,
Vorsitzendem des Berliner Tonkünstler-Vereins.

Preis 5 Sgr.

Berlin: Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(R. Lienau.)

ML
438
.A47
1870

Vorrede.

Der Wunsch, recht vielen Klavierspielenden den Weg zu einer übersichtlichen Kenntniß der Geschichte ihrer Kunst leicht und bequem zu machen, dazu die Aufforderung competenter Zuhörer, veranlassen den Verfasser, den bereits durch mehrere Nummern der Schlesinger'schen Musikzeitung „Echo" hindurch kürzlich abgedruckten Vortrag über „Die Geschichte des Klavierspiels und der verschiedenen Schulen auf dem Gebiete desselben" hier noch einmal in zusammenhängender Folge als Separat-Abdruck erscheinen zu lassen. Daß die Unkenntniß des behandelten Gegenstandes noch sehr allgemein ist, kann leider nicht in Abrede gestellt werden und fällt um so schwerer in's Gewicht, je größer die Zahl der Klavierspielenden ist. Die Geschichte allein lehrt die Gegenwart begreifen, und die Fortschritte in der Kunst vermag nur derjenige vorurtheilsfrei und richtig zu erfassen und zu würdigen, der durch das Studium der Geschichte überhaupt das Gesetz steter nothwendiger Fortentwicklung erkannt und anerkannt hat. Auf Grund dieser Anschauung hofft der Verfasser auch durch die vorliegende kleine Schrift einiges Gute zu wirken, indem er gleichzeitig, wie dies bereits in der Einleitung des Vortrages geschehen, Musiker und Dilettanten, welche ausführlichere Belehrung über den beregten Gegenstand wünschen, auf das inhaltreiche vorzügliche Werk: „C. F. Weitzmann, Geschichte des Klavierspiels u. s. w. Stuttgart 1863. Verlag der Cotta'schen Buchhandlung" aufmerksam macht.

Berlin im Januar 1870.

Dr. Julius Alsleben.

Das Pianoforte ist das populärste Musikinstrument auf dem ganzen Erdenrund. Kaum dürften wir jetzt noch eine, wenigstens nach unsern abendländischen Begriffen kultivirte Nation finden, welche nicht im Besitze desselben, als eines in allen Schichten der Gesellschaft bekannten und mannigfach gepflegten Instrumentes ist. Die tiefer gebildeten Völker und unter ihnen vorzugsweise die Deutschen sind längst darüber im Klaren, daß das Studium der Musik, selbst in den engsten Grenzen nur als Studium des Pianofortespieles betrachtet, nicht mehr eine bloße Liebhaberei, ein Luxusartikel zur Erlangung von Ruhm und Ehre, möglicherweise auch von klingenden Verdiensten sei, sondern daß man die Musik vielmehr unter den Mitteln zur Bildung des Herzens und Gemüthes zu setzen und ihr darunter einen hervorragenden Platz anzuweisen habe. Seitdem man erkannt hat, daß die Kunst nicht nur um einzelner Bevorzugten willen existire, sondern daß sie Jedem offen stehe, der in sie einzudringen versuche, (wenn auch freilich der reicher Begabte sie schneller, leichter und tiefer zu erforschen und erfassen vermöchte,) seitdem hat man auch über den praktischen Werth der einzelnen Künste nachgedacht, und die neueste Zeit darf es sich zum Ruhme anrechnen, daß sie begonnen hat, die Kunst dem wirklichen Leben bis in den Schooß des Familienlebens hinein dienstbar zu machen. Hier eben findet die Musik ihren Platz, und das Pianoforte ist das wenn auch immerhin noch armselige Mittel, dessen sie sich bedient, um an der ethischen Erziehung ihrer Jünger zu arbeiten (allerdings den meisten unbewußt!).

Sind wir so über den wahren Werth und Zweck des populärsten aller Musikinstrumente unterrichtet, so muß es von höchstem Interesse sein, zu erfahren, in welcher Weise und durch welche Männer die Kunst des Klavierspiels bis zu der Vollendung hin gefördert ist, in der wir sie gegenwärtig besitzen. Eine vollständige Darlegung dieser Entwicklung würde bei weitem das Maaß eines gewöhnlichen Vortrags überschreiten; eine Reihe von Faktoren, die selber wieder eine eigene Entwickelungsgeschichte beanspruchen, wie die mechanische Beschaffenheit des Pianofortes und aller vor ihm gebräuchlichen Instrumente, die Form der Komposition für das Instrument, die Notation, die Applikatur, die gleichzeitige Entwicklung der Tonkunst in ihrer Totalität, alle diese Faktoren wirken

mit an der Bildung des Pianofortespieles und bilden sich selber wieder untereinander, ohne daß man jederzeit nachweisen könnte, wie überall der Fortschritt des Einen den des Andern hervorgerufen. Dazu kommen noch die verschiedenen Nationalitäten: Italiener, Engländer, Franzosen, Deutsche, die bis zu der Zeit hin, wo ein engerer Verkehr derselben miteinander die Entwicklung mehr zu einer allgemein gleichmäßigen machte, mit vollem Rechte eine eigene Geschichte des Pianofortespieles beanspruchen dürfen.

Im Hinblick also auf den Reichthum des Materials einerseits und die beschränkte Zeit andrerseits, welche mir zur Behandlung desselben vergönnt ist, werde ich nur eklektisch verfahren, indem ich Ihnen vor allen Dingen die Männer vorführe, an deren Namen sich das jedesmal gewonnene Resultat knüpft, ihre Leistungen und ihren Einfluß kurz charakterisire und dabei auf den jedesmaligen Stand jener vorerwähnten Dinge Rücksicht nehme, soweit sie von Bedeutung sind.

Für diejenigen meiner geehrten Zuhörer aber, welche eine möglichst ausführliche Belehrung über das von mir besprochene Thema wünschen, will ich nicht unterlassen, auf das treffliche Werk von Weitzmann „Geschichte des Klavierspieles und der Klavierliteratur" (Stuttgart, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung 1863) zu verweisen, das zwar noch nicht in allen Punkten durchaus erschöpfend ist, doch aber als erstes und bis jetzt einziges Werk derart, eine hohe Bedeutung hat und eine empfindliche Lücke in der musikalischen Literatur ausfüllt.

Das Klavierspiel ist ein Sproß des Orgelspieles, und das älteste Klavierinstrument, im Umfange von 20 Tasten (Monochord genannt), nur ein Abbild der Orgel, mit dem Unterschiede, daß bei jenem der Ton durch Federkiele erzeugt wurde, welche beim Niederdrücken der Taste die Saite schwingen machten. Allerdings ist nach den neuesten Untersuchungen des P. Anselm Schubiger das Vorhandensein der Orgel im Abendlande schon bis in's 4. Jahrhundert nach Chr. Geburt hinein, nicht erst unter Karl d. G. zu setzen, während die ältesten zuverlässigen Nachrichten vom Klavierspiel aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts datiren.

Daß zur Zeit Adrian Willaert's, der 1490 zu Brügge in Flandern geboren, 1518 nach Rom ging und seit 1527 die Kapellmeisterstelle zu St. Marcus in Venedig bekleidete und in den Nonnenklöstern Venedigs, in denen die Töchter der Reichen und Vornehmen erzogen wurden, Klavierspiel getrieben, geht aus folgendem höchst interessanten Brief des berühmten*) Gelehrten und Dichters Pietro Bembo an seine Tochter Elena hervor, welche ihn gebeten, das Monochord erlernen zu dürfen:

„Was Deine Bitte betrifft, das „Monochord" spielen lernen zu dürfen, so erwidere ich darauf, da Du es Deines zarten Alters wegen noch nicht wissen kannst, daß sich das Spielen nur für eitle und leichtfertige Frauen schickt; ich aber wünschte, daß Du das liebenswürdigste und reinste Mädchen der Erde wärest. Auch würde es Dir wenig Vergnügen und Ruhm verschaffen, wenn Du schlecht spieltest. Um aber gut zu spielen, müßtest Du dieser Uebung zehn bis zwölf Jahre spenden, ohne je an etwas Anderes denken zu können. Ueberlege einmal selbst, ob sich das für Dich schicken würde. Wenn nun Deine Freundinnen wünschen, daß Du spielen lernen möchtest, um ihnen Vergnügen

*) Cf. Weitzmann's obengenanntes Werk p. 4.

zu machen, so sage ihnen, Du wolleſt Dich vor ihnen nicht lächerlich machen, und begnüge Dich mit den Wiſſenſchaften und mit Handarbeiten."

Dieſer Brief datirt aus dem Jahre 1529.

Möglich iſt, daß Willaert ſelbſt und ſein Schüler Girolamo Parabosco, ſeit 1551 ebenfalls Organiſt, nämlich der 2. Orgel von St. Marcus, deſſen freie Fantaſien auf dem „Instrumento da penna" ſeine Zeitgenoſſen rühmen, dieſen Unterricht im Kloſter ertheilt haben.

Während nun unter den Nachfolgern Willaert's den berühmten beiden Gabrieli's und Andern im Laufe des 16. Jahrhunderts die geſammte Tonkunſt im hohen Maße gefördert wurde, läßt ſich von einer Entwicklung des Klavierſpiels wenig mehr melden, als daß die damaligen Tonmeiſter ihren Kompoſitionen für die Orgel auch ſolche für die instrumenti oder stromenti (da penna) hinzufügten. Aus dieſer Zeit datiren die Sonata (ein Stück per sonare zum Spielen), von der ſpätern ſogenannten Kunſtform noch weit entfernt, und die Canzone (urſprünglich Geſangsſtück) für Inſtrumente. Die erſte theoretiſche Anweiſung über das Spielen der Kielfedern-Inſtrumente (instr. da penna) giebt Girolamo Diruta in ſeiner Schule: „Prima parte del Transsilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi e instrumenti da penna." 1. Theil Venedig (1593 nach Weitzmann's Angabe, nach Andern erſt 1615 in erſter und 1625 in zweiter Auflage erſchienen, der zweite, praktiſche Beiſpiele enthaltende Theil in erſter Auflage nach Weitzmann 1609, nach Andern 1622 und in dritter Auflage 1630 erſchienen). Das Werk iſt für die Geſchichte des Klavierſpiels jedenfalls von großer Bedeutung, weil hier zum erſten Male in der That eine ſpezielle Rückſicht auf das Spielen von Stücken für das Spinett genommen wird.

Gebührt Venedig durch dieſes Werk der Ruhm, zu einer wirklichen Schule des Klavierſpiels den Anfang gemacht zu haben, ſo gebührt er Rom auf dem Gebiete der praktiſchen Ausführung. Girolamo Frescobaldi, 1591 zu Ferrara geboren, kam 1627 nach Rom und erhielt bald darauf die Organiſtenſtelle an der St. Peterskirche. Gleich hervorragend durch ſein virtuoſes Orgel- und Klavierſpiel, zeichnete er ſich auch durch ſeine Kompoſitionen für das Cembalo aus, indem er die Werke ſeiner Vorgänger durch die Kühnheit ſeiner harmoniſchen Wendungen und durch freiere Handhabung der Form bei Weitem übertraf.

Ihm verdanken die Deutſchen ihren erſten großen Orgel- und Klavierſpieler, Johann Jakob Frohberger, welcher vom Kaiſer Ferdinand III. 1652 nach Rom geſchickt, drei Jahre hindurch den Unterricht Frescobaldi's genoß und ſpäter in Wien, dann in Frankreich und England, nachdem er manche abenteuerlichen Gefahren überſtanden, als Virtuoſe Ruhm und Schätze geſammelt, endlich in Mainz um's Jahr 1700 ſtarb; er war 1637 zu Halle geboren.

Sein Stil in der Kompoſition und ſeine Art zu ſpielen verriethen genau die Schule Frescobaldi's; denn man berichtet, daß er mit derſelben Kühnheit komponirt und fantaſirt habe, mit welcher Frescobaldi z. B. in ſeinem capriccio di durezze wie auch in anderen Werken eigenthümlich geſuchte harmoniſche Härten zum erſten Male anwendete. Lehrer wie Schüler hatten das Verdienſt, den Fortſchritt in der Kompoſition, der durch die Verwendung der chromatiſchen Intervalle gemacht war, für die Inſtrumentalmuſik zu verwerthen. In der bis noch kurz zuvor allein gültigen Vocalmuſik hatte

Cypriano de Rore, der Nachfolger Willaert's in der Kapellmeisterstelle zu St. Marcus in Venedig im Jahre 1563 (aber schon 1565 gest.), den Grund dazu gelegt; der berühmte Monteverde aber, der als der erste namhaftere Opernkomponist fast während der ganzen ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die dramatische Musik Italiens beherrschte, hatte durch den freieren Gebrauch der Dissonanzen und besonders chromatischer Gänge einen ganz neuen Stil gebildet, dessen Einfluß auf die späteren und namentlich dramatischen Komponisten, wie die Geschichte lehrt, von hoher Bedeutung gewesen. Während der geistige Gehalt der Erzeugnisse für die Instrumentalmusik und speziell für die Klaviermusik beständig an Bedeutung zunahm, ist von einer technischen Vervollkommnung in der Behandlung des Spinettes kaum die Rede. Vergleichen wir die Regeln über Fingersatz, welche uns Ammerbach, Organist zu St. Thomas in Leipzig, in seiner Orgel- und Instrument-Tabulatur aus dem Jahre 1571 giebt mit dem Werke „Li primi Albori musicali" des Organisten Lorenzo Penna zu Bologna, welches 1656 (nach Anderen 1674) in erster Auflage zu Bologna, und 1696 in fünfter Auflage zu Antwerpen erschien, so finden wir, daß Beiden noch in der Tonleiter die Funktionen des Daumens so wie des fünften Fingers unbekannt waren und diese beiden Finger nur in der Spannung von Intervallen wie Septimen, Octaven, Nonen und Decimen gestatteten. — Nehmen wir hinzu, daß diese mangelhafte Applicatur noch bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts als Norm galt, so werden wir kaum begreifen, wie es möglich war, daß sich unter solchen Verhältnissen Virtuosen wie Frescobaldi, Frohberger und Spätere, deren wir bis zu Bach's Zeit hin eine ganze Reihe zu nennen haben, bilden konnten. England hat zwar von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 17. eine große Zahl von Tonsetzern für das Virginal (so hieß das Spinett in England) aufzuweisen, wir nennen nur die Bedeutendsten: William Bird, Dr. Bull und Henry Purcell (1658—1695), doch wird uns von der Virtuosität dieser Männer nichts Hervorstechendes berichtet; in weit höherem Maße glänzen Frankreichs Klavierspieler von der Mitte des 17. Jahrhunderts an: André Champion, Hofklavierspieler Ludwig XIV., Henry d'Anglebert, besonders aber Louis und François Couperin (1668—1733), letzterer von seinen Landsleuten „le Grand" genannt, waren nicht ohne wesentlichen Einfluß auf die allgemeine Vervollkommnung des Klavierspiels. Fr. Couperin's Klavierschule, „L'art de toucher du clavecin" (1717 Paris), war ebenso wie seine Kompositionen, in denen zum erstenmale bei aller Gediegenheit ein graziöser, eleganter, reich verzierter Stil auftritt, epochemachend.

Wie die maßgebende Entwicklung für die gesammte Tonkunst sich vom Beginn des 18. Jahrhunderts an, wo Bach und Händel auftraten, in Deutschland zu vollziehen begann, ohne daß darum die übrigen Nationen im Verlauf der Zeit sich aller national eigenthümlichen Fortbildung begeben hätten, so war es auch speziell mit der Kunst des Klavierspiels und der Klavierkomposition; denn fast alle Schulen auf diesem Gebiete bis zu unsern Tagen (kaum mit einer Ausnahme), bildeten sich und wirkten auf deutschem Boden.

Es ist von höchster Wichtigkeit, die Verhältnisse in's Auge zu fassen, unter denen J. S. Bach seinen Beruf als der Stifter der ersten in der That des Namens würdigen Klavierschule antrat.

Der Instrumentenbau hatte am Ende des 17. Jahrhunderts einen wesentlichen Schritt vorwärts gethan; man hatte den Umfang der Klaviatur auf $4\frac{1}{2}$ bis 5 Octaven

vermehrt, und durch Verwendung von Metallstiften statt der Kielfedern dem Klange mehr Intensität aber zugleich auch mehr Gesang gegeben. Dies so gewonnene Instrument benannte man zum Unterschiede von dem bis dahin üblichen Monochord (Spinett oder Virginal) speciell mit dem Namen Klavier, Clavicord, frz. Clavecin, ital. Clavicembalo. Das wichtigste Ereigniß aber war die Einführung der gleichschwebenden Temperatur d. h. einer Stimmung des Klaviers, welche nicht nach mathematischen Grundsätzen die absolute Höhe und Tiefe der Intervalle feststellt, so daß auf einem Instrumente nur wenige Tonarten möglich sind, sondern indem sie sämmtlichen halben Tönen der Octave eine durchaus gleiche Zahl von Schwingungen giebt, den Intervallen, nach Maaßgabe der Brauchbarkeit eines jeden für verschiedene Tonarten, von ihrer absoluten Reinheit an Höhe oder Tiefe bald etwas hinzufügt, bald abnimmt. Da in dieser temperirten Stimmung jeder halbe Ton chromatisch benutzt werden konnte, so war es auch natürlich, daß nunmehr jedes Instrument die 12 halben Töne erhielt. Welch' reiches Feld eröffnete sich da dem Klavier-Komponisten und- Spieler? —

Die Form der Komposition für das Klavier hatte sich gleichfalls im Laufe des 17. Jahrhunderts künstlerischer heraus gebildet. Die französischen und italienischen Tänze wie Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Ciaconna, Passamezzo, Saltarello u. v. A. hatten allmälig in Deutschland Eingang gefunden und man hatte sie hier, indem man eine Anzahl von ihnen unter Beobachtung der Einheit der Tonart und der Abwechselung im Charakter mit einander verband, zur Herstellung der Suite verwendet, eine Kunstform, die noch viele Jahrzehende des 18. Jahrhunderts hindurch für die Klaviermusik von höchster Bedeutung war, und wunderbarer Weise jetzt seit wenigen Jahren wieder in neuem Gewande aufgetaucht ist; der künstlerischen Berechtigung zu diesem neuen Erscheinen möchten wir nicht das Wort reden, doch der Verlauf der Entwicklung wird lehren, ob die Suite in der That noch jetzt Lebensfähigkeit besitze und somit ein wirklich künstlerisches Bedürfniß erfülle oder ob es nur eine Kuriosität war, sie zu beleben, die allein durch den hervorragenden Namen der Autoren augenblicklich sanctionirt wird. Die ersten deutschen Suiten sollen nach „C. F. Becker's deutscher Hausmusik" aus den Jahren 1670—1680 datiren.

Auch die Sonate, wenngleich noch immer nur ein schwacher Anfang für die spätere Kunstform, hatte durch Joh. Kuhnau eine Grundlage erhalten. Kuhnau (1667—1722), der Amtsvorgänger Bach's in der Cantorstelle an der St. Thomas-Kirche zu Leipzig, hatte 1695 die erste Sonate in 4 Sätzen herausgegeben.

Haben wir so im Allgemeinen das Feld geschildert, auf dem J. S. Bach seine Thätigkeit beginnen sollte, so bleiben noch einige Männer Deutschland's und Italiens als hervorragende Klavierspieler anzuführen, deren Einfluß noch unmittelbar in die Bach'sche Zeit hineinragt: von Deutschen Joh. Caspar Kerl (1625—1690), Organist in München und Wien, Joh. Pachelbel (1653—1706), starb als Organist seiner Vaterstadt Nürnberg, endlich Georg Muffat, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts als fürstlicher Kapellmeister zu Passau starb. Während Kuhnau, Kerl und Pachelbel wesentlich den strengeren Styl Frohberger's zu vervollkommnen trachteten, hatte Muffat durch einen 6jährigen Aufenthalt in Paris Manches von der französischen, graziösen, an Verzierungen reichen Manier in Spiel und Komposition angenommen und nach Deutschland verpflanzt. Der große Zeitgenosse Bach's, Georg Friedrich Händel war zwar ein viel gerühmter Klavierspieler, aber die Geschichte meldet nichts von dem Einflusse, den er als solcher geübt.

Von Italiens bedeutenden Klavierspielern dieser Zeit nennen wir den berühmten Komponisten Alessandro Scarlatti (1658—1725) zu Neapel, Bernardo Pasquini (gest. 1710 in Rom), Francesco Gasparini (1660—1730) zu Rom und dieses letzteren Schüler, den größesten Virtuosen, welcher bis dahin gelebt, Domenico Scarlatti (1683—1757). Nach vielen Kunstreisen, durch die Scarlatti sich damals den Ruf des größesten Spielers und Komponisten für sein Instrument erworben, starb er zu Madrid. Einzelne seiner zahlreichen Werke für Klavier sind durch zum Theil vorzügliche Ausgaben auch der Jetztzeit wieder bekannt geworden; ein Blick darauf bekundet den Meister, der zum ersten Male das Klavier von der Bevormundung durch die Orgel befreit hat, man findet einen fließenden, klaren, brillanten Klaviersatz, reich an effectvollen Schönheiten. Terzen- und Septenpassagen, Ueberschlagen der Hände und ähnliches Neue und Eigenthümliche zeigen, wie groß die technische Fertigkeit und die Erfindungsgabe Scarlatti's gewesen sein muß.

Genau der Zeitgenosse dieses für die Entwicklung des Klavierspiels bis dahin bedeutendsten Mannes war nun Joh. Seb. Bach (1685—1750) der große Geist, den noch heute die Geschichte der Musik als den größesten Tonsetzer auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenmusik anerkennt. Wie sein Einfluß nach allen Richtungen der Tonkunst hin sich geltend machte, so auch namentlich für die Instrumental-Musik und speziell für das Klavierspiel. Vertraut mit dem Besten, was bis dahin für das Instrument geschrieben, im vollsten Besitz der technischen Mittel, welche die Herrschaft über das Klavier erforderte, dabei ein eminenter Orgelspieler, erkannte er bei seinem rastlos fortschreitenden Geiste sehr bald nach allen Seiten hin die Mängel, an welchen das Klavierspiel litt, und war bemüht, sie zu beseitigen. Der Applicatur gab er durch endliche Einführung des Daumens und fünften Fingers in die Tonleiter eine Vollendung, die es ihm möglich machte, bei Weitem höhere Anforderungen an das Klavier zu stellen, als seine Vorgänger. (Um der Bedeutung Scarlatti's keinen Abbruch zu thun, dürfen wir nicht vergessen daran zu erinnern, daß Bach den D. Scarlatti nie gehört, da dieser auf seinen Kunstreisen nur vorübergehend einmal Wien besuchte, daß Bach somit auch die Eigenthümlichkeiten der Spielart desselben jedenfalls nicht kannte.)

Wie die Technik des Klaviers, so erweiterte Bach auch die künstlerische Form in der Komposition für dasselbe, indem er der Suite und der Sonate nicht allein einen großartigeren Charakter in Bezug auf die Themen und ihre polyphone Behandlung verlieh, sondern vor allen Dingen der Harmonik ganz neue Bahnen eröffnete. Wir führen zum Beweise dafür nur die englischen Suiten und die 6 Sonaten für Klavier und Violine an. Durch Verbindung des Klaviers, als konzertirenden Instrumentes mit dem Orchester, (als accompagnirendes Instrument war das Cembalo schon seit langer Zeit in mancher fürstlichen Kapelle benutzt worden,) schuf er Effekte, die man bis dahin nicht kannte, er schrieb mehrere Konzerte für Klavier, und sogar für zwei und drei Klaviere, mit Begleitung des Orchesters.

Ein wesentliches Verdienst Bach's war es auch, daß er die gleichschwebende Temperatur des Klaviers als die normale für dasselbe hinstellte; sein Allen bekanntes Werk „Das wohltemperirte Klavier", eine doppelte Reihe von Präludien und Fugen für alle zwölf Tonarten, sanctionirte die gleichschwebende Temperatur für die kommenden Zeiten.

Bach, der größte Meister der Fuge, der eigentliche Vollender dieses schwierigsten

kontrapunktischen Gebildes, ist als der Stifter der ersten deutschen Schule des Klavierspiels anzusehen. Seine Vorgänger lieferten ihm reiches Material, er aber sichtete es mit kritischer Schärfe und war nicht allein der Erste, welcher positive Grundsätze für die Technik des Klavierspiels aufstellte und selbst bedeutende Kunstwerke als Stoff für das Studium des Spiels lieferte, sondern er bildete vor Allem eine große Reihe von Schülern, welche bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts als hervorragende Meister ihrer Kunst galten. In erster Reihe stehen hier die beiden ältesten Söhne Bach's, Wilhelm Friedemann (1710—1784) der „Hallische" Bach und Carl Philipp Emanuel (1714—1788) der „Berliner" oder „Hamburger" Bach genannt, dann sind Johann Ludwig Krebs (1713—1780), Johann Christian Kittel (1732—1809), Johann Friedrich Agricola (1720—1774), Johann Philipp Kirnberger (1721—1783) und Christoph Nichelmann (1717—1762) als besonders bekannte Künstler zu nennen.

Die Grundsätze der Schule J. S. Bach's, hat uns der bereits erwähnte Sohn Philipp Emanuel, in seinem 1753 zu Berlin herausgegebenen Werke: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen", niedergelegt. Noch jetzt dürfte die Bekanntschaft mit diesem Werke für jeden Klavierspieler von Interesse, für die Spieler Bach'scher Werke aber von absoluter Nothwendigkeit sein, besonders was die Erklärung der, bei Bach so häufig vorkommenden Verzierungen aller Art betrifft.

Wie nun J. S. Bach den, auf dem Boden der Reformation angebahnten Kirchenstyl durch seine Matthäuspassion, seine hohe Messe und andere Werke in großartigster Weise abschloß, so bildet er auch den Schlußstein für den Styl in der Klavierkomposition, der immerhin noch den Ursprung des Klaviers von der Orgel her erkennen ließ. Zwar tragen alle seine bedeutenden Klavierwerke den Stempel der Hoheit, wir bewundern sie und sind ergriffen, aber wir werden nicht erwärmt, werden im Herzen nicht sympathisch berührt und fühlen uns nicht hingerissen. Diese neue Seite der Wirkung sollte Ph. E. Bach dem Klaviere eröffnen. Der Grundsatz, den er in Bezug auf die Modulation in dem obengenannten Werke ausspricht: „Klugheit, Wissenschaft und Muth leiden keine solche eingeschränkte Ausweichungen, dergleichen unsre Alten vorschrieben," gebot ihm auch auf andern Gebieten des Klavierspiels, da er jene drei „Klugheit, Wissenschaft und Muth" selbst im hohen Grade besaß, nicht die Einschränkungen der Alten zu ertragen, sondern mit starker Hand reformatorisch einzugreifen; er brach der Melodie die Bahn, indem er z. B. in seinen zahlreichen Sonaten die allzuengen Fesseln des strengen Contrapunktes ein gut Theil lockerte, und schrieb auch sonst einen Klavierstyl, welcher zwar die strenge Schule verrieth, doch aber einen wahrhaft lebenswarmen Kern empfinden ließ, der bald reiche Früchte tragen sollte.

Joseph Haydn (1732—1809) schöpfte seine erste musikalische Kenntniß und Begeisterung aus den 6 Sonaten Ph. Em. Bach's, die ihm in Wien zufällig in die Hände fielen, und was für ein Quell ihm das Werk für sein eigenes, gerade dieser angebahnten Richtung so empfängliches Gemüth gewesen, das beweisen seine lieblichen, anmuthigen, dabei aber feinen und graziösen Klavier-Sonaten, Trios u. s. w, deren er eine große Zahl geschrieben. Ph. Em. Bach hatte der deutschen Klavierkomposition zuerst den Stempel des Weltlichen aufgedrückt, Haydn gab der lyrischen, gesangvollen Schreibweise Ph. Em. Bach's, die dieser selbst als sein höchstes Ziel und Streben bekannte, noch den prägnanteren Ausdruck des Unschuldigen, Naiven, Kindlichheitern und Frischen. Haydn legte den Grund

zu dem natürlichen, gesunden Style, den Mozart vervollkommnete und Beethoven zu seiner höchsten Vollendung brachte, und den wir gewohnt sind, den „klassischen" zu nennen. Als Virtuose hat Haydn nie geglänzt, dem bescheidenen Sinne dieses großen Meisters lag der Drang nach solchem Ruhme fern, weit höher stand ihm das Schaffen, und hierin hat er das Höchste geleistet; denn wie J. S. Bach der Gründer der ersten lebensfähigen Schule des Klavierspiels war, so dürfen wir mit Recht J. Haydn als den Stifter der ersten wahrhaft lebensfähigen Schule der Klavierkomposition betrachten, ohne in dem einen oder dem anderen Falle die Verdienste der Vorgänger beider Männer im Geringsten zu schmälern.

Der virtuose Interpret dieser neuen Richtung war Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791), der bekanntlich schon als 6jähriger Knabe durch sein geniales Spiel die Welt in Erstaunen setzte; in seinem 20. Jahre galt er für den größten Klavierspieler seiner Zeit und bewahrte diesen Ruf in mancherlei Wettkämpfen, die er mit Zeitgenossen von hoher Virtuosität zu bestehen hatte. Von großer Bedeutung für Mozart's Spiel war es, daß gerade in der Zeit seiner höchsten Virtuosität das schon 1728 von dem berühmten Orgel- und Klavierbauer Gottfried Silbermann erfundene Pianoforte durch den nicht weniger bedeutenden Instrumentenbauer Georg Andreas Stein zu Augsburg auf eine Stufe der Vollkommenheit gebracht wurde, welche Mozart, der 1777 Stein'sche Instrumente in Augsburg kennen lernte, zu dem Entschluß kommen ließ, sich fortan zum öffentlichen Vortrage seiner Kompositionen eines solchen Pianofortes zu bedienen.

Das Pianoforte unterschied sich von dem noch während des ganzen 18. Jahrhunderts vielfach gebrauchten Klaviere dadurch, daß die Metallstifte dieses letzteren durch Hämmer, die nunmehr bei Berührung der Saite den Ton hervorbrachten, ersetzt wurden. Die Hämmer der Stein'schen Instrumente bewegten sich in Messingkapseln und auf diese Einrichtung gründet sich im Wesentlichen der spätere berühmte „Wiener Mechanismus". Der Ton des Pianofortes war bei Weitem kräftiger und voller, wie der des Klaviers, außerdem aber sprach er leichter und präciser an und konnte sofort nach dem Gebrauche abgedämpft werden, Alles Vorzüge, die für den Spieler schwer in's Gewicht fallen und eine erhöhte Technik ermöglichen. Die Schulen, die uns von jetzt an entgegen treten, gründen sich dann auch auf das Pianoforte, dem Mozart die Weihe gegeben.

Mit den Klavier-Kompositionen Mozart's sind Sie alle vertraut, ich darf Sie nur an die Fantasie und Sonate Op. 11 C-moll, an die seiner Frau Constanze gewidmete Fantasie, ebenfalls C-moll, an die große Sonate A-moll, an seine Klavier-Konzerte z. B. das in D-moll zu erinnern, um Ihnen zu vergegenwärtigen, welche hohe Bedeutung Mozart auch als Komponist für sein Instrument behauptet, wie er die Harmonik erweiterte und die Form der nunmehr als eigentliche Kunstform festgestellten Sonate dadurch vervollkommnete, daß er dem zweiten Thema des Hauptsatzes eine klare Gestaltung gab, es von dem untergeordneten Range eines bloßen Nebenthemas zu einem zweiten Hauptthema erhob und ihm, wie es noch heute üblich ist, im Gegensatze zu dem bewegteren und brillanteren ersten Thema, einen sanfteren cantilenenartigen Charakter gab, daß er ferner die Zahl der drei Sätze, die allerdings schon Ph. Em. Bach vor ihm bisweilen angewendet, für die Sonate als Norm aufstellte. Bei etwaiger Vergleichung des Styles von Werken Ph. Em. Bach's und J. Haydn's mit Mozart dürfen wir zur richtigen Beurtheilung nie vergessen, daß Bach z. B. ein älterer Zeitgenosse Mozart's

war (B. † 1788, M. 1791), Haydn aber gerade seine bedeutendsten Kompositionen erst zur Zeit der höchsten Vollendung Mozart's und nach dessen Tode (nach 1791) geschrieben. Als eine durchaus neue Erscheinung tritt uns unter Mozart's Klavierwerken das Quintett für Klavier und Blaseinstrumente entgegen, eine Verbindung von Instrumenten, die (unter andern Komponisten) Beethoven durch sein Quintett Op. 16 und Hummel durch ein berühmtes Septett Op. 74 weiter kultivirt haben.

Das Spiel Mozart's schließt sich dem Charakter der Ph. Em. Bach'schen Spielweise an; sein Hauptvorzug war das gesangvolle, das lyrische Element, aber mit seltener Feinheit und Grazie gepaart und erhöht durch die größeren Aufgaben, die Mozart sich durch seine eigenen Werke gestellt.

Der Einfluß Mozart's auf seine Zeitgenossen, wie auf die Nachfolger in der Virtuosität und der Klavierkomposition, war so bedeutend, daß von ihm her eine Schule datirt werden muß, die bis in unsre Zeit hinein noch ihre Verehrer und Anhänger, ja noch viele und geachtete Lehrer hat; denn obgleich Mozart's Zeitgenosse, der gefeierte Muzio Clementi (1752 geb. zu Rom, 1832 gest. zu London), der große Virtuose und Lehrer einer großen Reihe wiederum bedeutender Klavierspieler und Lehrer, der Komponist des Hauptschulwerkes für jeden Spieler, des Gradus ad Parnassum, — obgleich Clementi als der Begründer der modernen Technik anzusehen ist, so hat er doch selbst in der späteren Entwicklung seines Spieles, besonders nachdem er Mozart gehört, ebenso wie seine bedeutendsten Schüler, Berger und Field, den lyrischen Charakter des Mozart'schen Vortrages angenommen, der denn auch bis in die neueste Zeit hinein aufbewahrt ist. Mozart hat nur Einen Schüler von hoher Bedeutung hinterlassen, Johann Nepomuk Hummel (1778 geb. zu Preßburg, 1837 gest. zu Weimar), und auch dieser genoß seinen Unterricht nur als 7jähriger Knabe im Jahre 1785 während zweier Jahre; dennoch ist der Einfluß Mozart's auf Hummel derart gewesen, daß dieser ihm nach eigener Aussage alle jene Eigenschaften verdankte, die man später an ihm bewunderte. Hummel aber hat die Mozart'sche Schule durch viele hervorragende Jünger bis auf unsre Tage fortgepflanzt. So begegnen wir dem wunderbaren Resultate, daß zwei ursprünglich verschiedene Schulen schließlich dasselbe Ziel erreichen, nur mit Anwendung verschiedener Mittel. Die Erklärung finden wir darin, daß beide Schulen sich gegenseitig ergänzt, jede von der andern das Bessere adoptirt, die Clementi'sche die Technik, die Mozart'sche den Vortrag als das Mustergültige geliefert hat. —

Ehe wir noch der vielen bedeutenden Männer gedenken, die aus beiden Schulen bis heute hervorgegangen, werfen wir einen Blick auf die hervorstechendste Eigenthümlichkeit, welche die Clementi'sche und die Mozart-Hummel'sche Schule unterscheidet; diese beruht in der ersten technischen Grundlage des Spiels, der Haltung der Hände und der dadurch bedingten Art die Tasten anzuschlagen. Während in der ältesten Zeit, über die wir von der Spielweise Kenntniß haben, sich Ellenbogen und Hand unter der Klaviatur befanden und die Finger nur möglichst steif und ausgestreckt die Tasten berührten, und später dann Lorenzo Penna in der früher erwähnten Schule lehrte, man solle beim Spiel die Finger steif ausstrecken, die Hand flach und hoch halten, und Bach (nach Ph. Em. Bach's früher genanntem Werke) zwar ebenfalls ein Flach- und Hochhalten der Hand, aber gekrümmte, nicht angespannte Finger verlangt, verwarf Clementi die flache Handhaltung, und forderte ein Einknicken der Handfläche an den Knöchelgelenken des 2. 3. 4. und 5. Fingers,

doch behielt er die Krümmung der Finger bei, (das Erheben des Handgelenks über die Handfläche war dadurch von selber bedingt); Hummel stellte den Grundsatz auf, der Spieler sei am Meisten im Stande, über die Hand und ihre Gelenke zu verfügen, wenn die Hand flach und parallel mit der Klaviatur gehalten und die Finger zwanglos gekrümmt und mit dem Vordergliede des 2. 3. 4. und 5. Fingers senkrecht auf die Tasten gesetzt würden; zugleich ist Hummel der Erste, der jedem Gliede des Fingers seine Funktionen zugetheilt hat. Es kann hier nicht von einer Kritik der wesentlich von einander verschiedenen Lehren Clementi's und Hummel's die Rede sein, eine solche müßte um der nothwendigen Begründung willen ein eignes Kapitel umfassen, wir fügen nur als historisch hinzu, daß im Wesentlichen alle großen Spieler *nach* Hummel bis auf die allerneuste Zeit dessen Grundsätze beibehalten, wenn auch, wie in erster Reihe Liszt, Vieles daran vervollkommnet und erweitert haben.

Wie Clementi den berühmten Gradus ad Parnassum, so hinterließ Hummel eine umfangreiche Klavierschule in drei Bänden, die vieles Vortreffliche enthält und für den Unterricht von großem Werthe ist. —

Unter den vielen ausgezeichneten *Schülern* Clementi's führen wir an: Johann Baptiste Cramer (1771—1858), an dessen Namen sich für jeden ernsten Spieler die Erinnerung an die zwei Mal 42 Etüden knüpft; Ludwig Berger (1777—1839), der als Komponist, Virtuose und Lehrer hier in unserer Stadt segensreich gewirkt und die Allen als vorzügliche Spieler bekannten, noch unter uns lebenden Männer, Heinrich Dorn, Wilhelm Taubert, Albert Löschhorn gebildet hat; dann der durch seine Canons und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten berühmte Alexander Klengel (1783—1852), endlich *John Field* (1782—1835) der Erfinder des Nocturne, dessen gefühlvoller Vortrag von Ohrenzeugen besonders gerühmt wird. Ein Schüler Field's war der Allen bekannte Carl oder „Charles" Mayer (1802—1862), ein vortrefflicher Spieler, der auch als Komponist eine große Begabung für feine Harmonik und Melodik besaß, sich aber leider um des reichen Gewinnes halber später auf das Feld der fabrikmäßigen Mode-Komposition begeben hatte; ältere Werke von ihm sind gediegen und reizvoll.

In der Schule Hummel's bildeten sich ebenso eine Reihe hervorragender Virtuosen, die noch leben; Ferdinand Hiller in Cöln, Marie Camilla Pleyel in Brüssel, Julius Benedict in London, Rudolph Willmers in Wien. — Ernst Pauer in London schließt sich als Schüler von Mozart's zweitem Sohne, Wolfgang Amadeus (geb. 26. Juli 1791) der Hummel'schen Schule an. —

Als *Zeitgenossen* Clementi's von großem Rufe sind noch zu nennen: Daniel Steibelt (1765 geb. zu Berlin, 1823 gest. zu St. Petersburg,), Joseph Wölfl (1772 geb. zu Salzburg, 1814 gest. zu London), zwei Männer, denen allein die Virtuosität um ihrer selbst willen das höchste Ziel war, und Johann Ludwig Dussek (1760 zu Czaslau in Böhmen geb. und 1812 zu Paris gest.), ein Spieler und Komponist, dessen Tendenz der der vorher genannten Beiden vollkommen entgegengesetzt war. An Dussek knüpft sich unwillkürlich der Name des bei Saalfeld 1806 gefallenen Prinzen Louis Ferdinand geb. 1772, der wetteifernd mit seinem Lehrer und Freunde Dussek eine Reihe höchst beachtenswerther Klavierkompositionen hinterlassen hat.

Wir haben im Verlaufe der Darstellung die Bemerkung gemacht, daß mit der erhöhten Bedeutung der Kompositionen für das Klavier auch das technische Spiel desselben

nach allen Richtungen hin erweitert wurde, wie Mozart durch Ph. Em. Bach's und Haydn's Werke angeregt, selber bedeutenderes leistete und alle seine Zeitgenossen und Nachfolger seinem Beispiele folgten. An der Schwelle des 18. Jahrhunderts bringt Ludwig v. Beethoven (1770—1827) durch seine Meisterwerke eine ganz neue Richtung in den Charakter der Komposition und somit in das Spiel des Klaviers.

Wenn Mozart und später Clementi, wie bereits erwähnt, den lyrischen, gesangvollen Styl bezweckten, so war für Beethoven, der selbst noch in der Haydn-Mozart'schen Schule wurzelte, das neue Element des Dramatischen das maßgebende; nicht bloß Zustände des behaglichen zufriedenen oder schlicht wehmüthig trauernden Gemüthes zu schildern entsprach dem Beethoven'schen Genius, die Leidenschaft in allen ihren Eigenthümlichkeiten durch Töne darzustellen, dies war die Aufgabe, welche die Geschichte der Musik dem großen Meister zugetheilt hatte. Beethoven mußte darum ganz andere Aufgaben an die Technik sowohl des Instrumentes wie des Spielers stellen.

Aus dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts datiren denn auch die englischen Flügel, die durch einen neuen allerdings komplicirteren Mechanismus wie die national deutschen einen größeren und stärkeren Ton als diese hervorzubringen vermochten; auch einen größern Umfang von Octaven hatten Beethoven selber erhielt in seinen letzten Lebensjahren von dem berühmten englischen Pianofortebauer Broadwood einen Flügel solcher Konstruktion zum Geschenk.

In gleichem Maße empfanden auch die Klavierspieler, daß, wenn sie Beethoven's Werke mit Erfolg vortragen wollten, die gewöhnliche sinnige zierliche Art des Spiels nicht mehr genüge und als ein nothwendiger Faktor trat die Bravour hinzu, die sich in dem ausdauernden, prachtvollen, energischen oft rapiden Spiele zeigt. Wenn freilich die Keime dazu schon in der Clementi'schen Richtung in Bezug auf das technische Material lagen, so mußten diese Keime doch weiter entwickelt werden, wenn sie der Bedeutung der von Beethoven gestellten Aufgaben entsprechen sollten.

Friedrich Kalkbrenner (1784 geb. zu Cassel, 1849 gest. zu Enghien bei Paris) und Heinrich Herz (geb. 1806 in Wien, lebt noch in Paris), widmeten sich ganz besonders der Ausbildung der technischen Seite, der Erstere im edleren Sinne, der Letztere in einer, man möchte fast sagen, grotesk-komischen Weise. Beide überragt der sowohl als Komponist wie als Spieler gefeierte Ignaz Moscheles (geb. 1794 zu Prag), dessen Streben auf eine den höchsten Aufgaben der klassischen Literatur vollkommen gewachsene Technik und Vortragsweise gerichtet war. In seinen berühmten Etuden und vielen gediegenen Kompositionen hat er den Weg theoretisch dazu angegeben und durch die Bildung vortrefflicher Virtuosen (Mendelssohn (1809—1847) und Litolff z. B. sind seine Schüler) auch praktisch bewährt.

Die Verdienste Mendelssohn's um das Klavierspiel sind uns Allen bekannt, er bereicherte die Gattung der Klavierkomposition um die anmuthige Gattung des Liedes ohne Worte und gab dem Klavierkonzert die neue Form eines einzigen Satzes, gegenüber der breiten dreitheiligen Struktur Hummel'scher, Kalkbrenner'scher und anderer Konzerte.

Männer wie Reinecke in Leipzig und Sterndale Bennet in London sind neben vielen Andern aus Mendelssohn's Schule hervorgegangen.

Carl Maria v. Weber (1786—1826), Tomaschek in Prag (1774—1850), der Lehrer Johann Friedrich Kittl's, Alexander Dreyschock's, Ignaz Tedesco's und J. Schulhoff's,

ebenso Adolph Henselt verdienen noch im edelsten Sinne der Richtung beigezählt zu werden welche sich der Vervollkommnung des brillanten Spieles, aber in einem wahrhaft ausdrucksvollen musikalischen Gewande widmeten.

Weber's und Henselt's Werke sind in den Händen und auf dem Repertoir aller gediegenen Klavierspieler. Henselt, der in Petersburg als Hofpianist und berühmter Lehrer lebt, wird mit Recht um seiner poetischen, fein harmonischen Werke willen der „deutsche Chopin" genannt.

Noch eines Mannes müssen wir hier gedenken, dessen Wirken bis in die neueste Zeit reicht und der als musikalischer Pädagoge sich wohl die allergrößesten Verdienste erworben; es ist dies Carl Czerny (1791—1857), der eine bedeutende Zahl umfangreicher Schulwerke zum Studium des Klavierspiels nach allen Richtungen hin herausgegeben und mit der Bildung von Schülern wie Franz Liszt, Theodor Döhler, Theodor Kullak und Sigismund Thalberg nebst Anderen sich das bleibendste Denkmal gesetzt hat.

Wie auf dem Gebiete der Poesie noch zu Lebzeiten Göthe's, so hatte sich auch auf dem Gebiete der Tonkunst noch zu Beethoven's Zeit eine neue Richtung Bahn gebrochen, die wir gewohnt sind mit dem Namen der „romantischen" zu bezeichnen, und deren Schöpfer in der dramatischen Tonkunst Weber gewesen. Der geniale Franz Schubert und mit ihm Mendelssohn bereicherten dieses Genre durch instrumentale Schöpfungen und richteten ihr Streben besonders auf die Entwicklung der Harmonik.

Noch fehlte dieser Richtung aber der wirklich poetische Geist, der mit feinen Zügen die mannichfachsten Seelenzustände bald in einem kleinern bald in einem größern Tongemälde zu schildern und der bald wild und stürmisch, bald voller Weh und Leid dem tief innerlich bewegten Gemüthe Ausdruck zu leihen verstand. Friedrich Franz Chopin (1809—1849) ein Pole mit allem Feuer und aller Schwärmerei, welche dieser Nation eigenthümlich ist, dabei nicht nur ein für die Musik mit Genie begabter, sondern überhaupt ein geistvoller Mensch, aber frühzeitig nervös und schwächlich, — Chopin kam der romantischen Richtung auf dem Gebiete des Klavierspiels und der Klavierkomposition als der wahre Prophet. Sein Spiel war zauberhaft und seelenvoll; Liszt selber, der ihm durch eine Biographie ein Denkmal gesetzt, fühlte sich nach eigner Aussage hingerissen von seinem Vortrage; Anton Schindler, der Freund, Schüler und Biograph Beethoven's nennt Chopin den Fürsten des Klaviers, während er Liszt als den Tyrannen desselben bezeichnet.

Durch eine große Reihe wahrhaft poetischer Werke hat Chopin für diese Richtung einen Schatz hinterlassen, und durch sein lebendiges Schaffen und Wirken trotz seiner Kränklichkeit hat er dem Klaviere eine ganz neue Welt eröffnet, die zu durchforschen die Aufgabe jedes gebildeten Spielers sein muß. Seine werthvollen Etüden Op. 10 und Op. 25 geben uns ein Bild von dem reichen technischen Apparate, mit dem Chopin gearbeitet, und der durch und durch voller Geist ist. Sein Fingersatz ist im Vergleich zu dem seiner Vorgänger oft überraschend, die Nüancen des Vortrages, die er fordert, kannte bis dahin Niemand, so daß sein Einfluß auf die Entwicklung des Klavierspiels von außerordentlicher Bedeutung und nach der Richtung des Feinsinnigen, Geistigen, Poetischen ebenso gewaltig ist, wie in anderer Weise der des gigantischen Klaviermeisters Fr. Liszt. Doch ehe wir uns mit Liszt beschäftigen, müssen wir den Vollender der Chopin'schen Richtung, Robert Schumann nennen, der angefeuert durch Chopin's Beispiel noch tiefer und

universeller dem Geiste nachging, der diese Richtung belebte, und bedeutende Werke schuf, die denen Chopin's zum Theil gewachsen, zum Theil durch eine seltene Vollendung der Form und Neuheit der Rhythmik überlegen sind.

Der, als Virtuosin ersten Ranges dastehenden Gattin Robert Schumann's geb. Clara Wieck, war es vergönnt, eine geistvolle Interpretin jener Tonschöpfungen zu sein.

Dem Charakter dieser Richtung nahe verwandt ist Anton Rubinstein, genial und gewaltig als Spieler wie als Komponist, durch die Höhe und Art seiner Technik ein ächter Jünger der Liszt'schen Schule, ohne in der That ein Schüler Liszt's zu sein, geistvoll und hinreißend in seinem Vortrage.

Nach Clementi, Hummel, Czerny und Moscheles ist Franz Liszt der Erste, der wieder als Stifter einer Schule zu nennen ist. Liszt ist an dem Sternenhimmel des Klavierspiels ein wunderbares Meteor, eine Erscheinung, wie sie früher nicht dagewesen.

So wie Chopin ein Genie und ein geistig hochbegabter Mensch, aber nicht in seiner Entwicklung so ganz abgeschlossen für sich eine Welt bildend wie jener, prüfte und stählte Liszt seine Kraft an Allem, nahm Alles, was ihm Bedeutendes entgegentrat in sich auf. Chopin selber und Hector Berlioz waren für ihn zwei Geister, die einen weittragenden Einfluß auf ihn geübt, der Eine durch sein tief durchgeistigtes poetisches, der Andere durch sein gewaltiges, schöpferisches, heroisches Wesen. Beide Eigenschaften charakterisiren auch Liszt. Vermag er als Spieler durch ein wahrhaft sphärenartiges Spiel zu bezaubern, so begeistert er wieder durch die Gewalt, durch die Macht und das Feuer seines Vortrages. Liszt besitzt als Virtuose die höchsten Eigenschaften, welche zur vollendeten Herrschaft über das Klavier berechtigen, in diesem Sinne eben nannte ihn Schindler den Tyrannen des Klaviers. Sein Spiel brachte eine vollständige Revolution sowohl auf dem Gebiete des Pianofortebaues wie des Klavierspiels hervor; er schuf ein Orchester aus dem Pianoforte, und, was seit dreißig Jahren Bedeutendes auch auf dem Felde des Instrumentenbaues geleistet, verdanken wir Liszt.

Nach Liszt verstummte die Bewunderung der Virtuosität und erst nachdem der Meister sich in Weimar niedergelassen und dort eine Schule gegründet hatte, lernte die Welt endlich wieder Spieler kennen, die, wenn sie auch nicht die schon allein bezaubernde Persönlichkeit Liszt's und seine Originalität besaßen, so doch seine glänzenden Eigenschaften in mehr oder weniger eigenthümlichem Gewande wieder in Erinnerung riefen. Indem Liszt aus dem Pianoforte ein Orchester machte, stellte er auch die höchsten Anforderungen an die Kraft, Sicherheit und Rapidität des Spielers. Daß damit eine der Höhe dieser Aufgaben angemessene Aenderung und Erweiterung des Fingersatzes wie überhaupt des technischen Materials verbunden sein mußte, versteht sich von selbst. Seine Etudes transcendentales, seine großen Fantasien, die ebenso wie die klaviermäßige Bearbeitung Beethoven'scher Symphonien in Bezug auf Erfindung neuer eigenthümlicher Klangeffekte unerreicht dastehen, geben das vollgültigste Zeugniß des Zieles, was Liszt erstrebte, das nämlich, eine Technik herzustellen, die jedes Kunstwerk, mögen seine Aufgaben noch so gewaltig sein, so vollendet als möglich wiederzugeben vermag

Unter seinen vielen ausgezeichneten Schülern sind zwei, die, jeder in der ihm eigenthümlichen Weise, als Virtuosen wie als Lehrer dem Meister am Nächsten stehen: Hans von Bülow, königl. preuß. und bairischer Hofpianist, noch bis vor Kurzem Hof-Kapellmeister in München und Direktor der von ihm dort mit in's Leben gerufenen und

BOSTON COLLEGE
3 9031 024 20968 6

trefflich organisirten königl. Musikschule und Carl Tausig, ebenfalls königl. preuß. Hofpianist und Direktor der Schule für höheres Klavierspiel hier in Berlin. Beide sind Techniker allerersten Ranges, und wenn namentlich Tausig durch die eminente Sicherheit und Unfehlbarkeit, mit der ihm jeden Augenblick das technische Material zu Gebote steht, und durch die klassische Ruhe, mit der er auch die kolossalsten Schwierigkeiten überwindet, gerechtes Staunen erregt, so ist bei Bülow wiederum der tief durchgeistigte Gebrauch, den er von seinen hohen technischen Mitteln macht, hervorragend; Bülow ist durch seinen Vortrag, der in der That geistreichste Interpret aller Werke, die er giebt, gleichviel welcher Gattung und welcher Richtung sie angehören, und sein Verdienst, die gediegene Literatur jeglicher Periode des Klavierspiels den Musikfreunden vorgeführt, durch kritische Herausgabe älterer Werke, zum Theil auch von Neuem wieder erweckt zu haben, ist für die Entwicklung des Klavierspiels nicht hoch genug anzuschlagen.

Tausig's Vortrag charakterisirt die vollendete Objektivität, mit der er seine Aufgaben wiedergiebt; wir empfinden dabei, so und nicht anders muß der Komponist sein Werk gedacht, wenn auch oft nicht geahnt haben, daß ein so glanzvoller Ausdruck der Idee möglich sei. Tausig, so jung er noch an Jahren ist, hat doch schon in der Entwicklung und Fortbildung der Liszt'schen Schule Namhaftes geleistet; er scheint berufen, der Welt zu beweisen, das das Gigantische oft Dämonische der Liszt'schen Technik wenigstens in der vollendeten Erreichung seiner Mittel auch von erdgebornen Menschen erlangt werden könne. Die Arbeiten, welche er auf pädagogischem Gebiete bereits geliefert, versprechen auch für die Zukunft eine weitere Entwicklung des Klavierspiels. In dem Streben, nur das Hervorragende auch der älteren Klavierliteratur wieder zu beleben und in seinen Konzerten nur das Beste der Klavierliteratur überhaupt zu geben, reiht er sich an Bülow. Auf beide Männer also richtet sich der Blick für die Zukunft; sie zunächst sollen jede noch mögliche Entwicklung des Klavierspiels anbahnen und fördern.

Ich schließe hier meine Darstellung, indem ich freilich Ihnen noch eine lange Reihe von Männern unserer Zeit anführen könnte, die geachtete und einflußreiche Virtuosen, Komponisten und Lehrer für's Klavier sind, aber gerade wegen der bedenklichen Höhe ihrer Zahl und wegen der Unmöglichkeit eine kurze und richtige Charakteristik der Zeitgenossen zu geben muß ich darauf Verzicht leisten.

Berlin. Druck von L. Burkhardt.